

L'image dans le prétoire

Usages du document filmé chez Fritz Lang et Stanley Kramer

Christian Delage



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/752>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2005

Pagination : 44-66

ISBN : 2-911961-17-x

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Christian Delage, « L'image dans le prétoire », *Études photographiques* [En ligne], 17 | Novembre 2005, mis en ligne le 17 septembre 2008, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/752>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

Propriété intellectuelle

L'image dans le prétoire

Usages du document filmé chez Fritz Lang et Stanley Kramer

Christian Delage

NOTE DE L'ÉDITEUR

Maître de conférences à l'université Paris VIII, Christian Delage a récemment publié, avec Vincent Guigueno, l'ouvrage *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, Folio histoire, 2004.

Cet article est issu d'un ouvrage en préparation sur le statut de l'image comme preuve et les procès filmés comme médiation de l'histoire à paraître en 2006 aux éditions Denoël.

- 1 Dans leur souci de faire valoir les films comme des sources à part entière, les historiens ont souvent dû, bien davantage que pour d'autres types de documents, en légitimer l'intérêt et, surtout, en définir le statut de vérité. Cette démarche n'a pas toujours rencontré le meilleur accueil lorsqu'il s'agissait d'établir une méthode solide permettant la socialisation des images animées au sein de la communauté des chercheurs. Les subjectivités respectives du cinéaste et de l'historien circonscrivaient le champ de l'analyse au registre des "représentations". Cependant, même dans cette perspective, ce n'est pas le terrain de la création, de l'écriture cinématographique, qui est privilégié, mais celui de la réception, dans la mesure où elle atteste la diffusion massive, au sein des sociétés, desdites représentations ou une fortune critique particulière.
- 2 L'historien peut néanmoins se trouver parfois dans une situation où ce n'est pas lui qui, en priorité, institue l'historicité d'un document et détermine sa valeur "véritative", mais d'autres foyers, qui agissent en prise plus ou moins directe sur l'événement, et dont l'autorité s'impose à la communauté sociale dont elles émanent. Ce fut le cas pour l'instance judiciaire mise en place par les Alliés lors de la sortie de guerre en 1945, marquée par une double innovation : à la création d'un tribunal international (TMI) pour juger les dignitaires nazis correspondait simultanément la décision, en raison de l'échelle inédite des crimes de masse qu'ils avaient délibérément commis, d'inclure à part entière

les films dans la recherche des preuves à charge et de faire entrer l'image dans le prétoire. Ces deux initiatives sont dues principalement, mais non exclusivement, aux États-Unis.

- 3 Dès 1901, il est possible de trouver dans certaines affaires judiciaires américaines la mention qu'« une carte ou une photographie, sous réserve de se référer correctement à l'événement qu'elle relate, est une preuve acceptable, même si elle a été faite spécifiquement pour l'objet du procès¹ ». En général, priorité est donnée à la « *real evidence* », ainsi définie par Richard Lea Kennedy en 1935 :
- 4 Les « *representative real evidence* » n'interviennent qu'en second dans la hiérarchie des preuves acceptables et présentables en audience. Considérées comme telles, les « *photographs, including X-ray photographs, maps, charts, plans, models, diagrams, sketches, etc., are admissible (subject usually to the rules governing secondary evidence) where evidence of the physical characteristics of the person, place or thing they represent is relevant and material, if they are duly authenticated, by any one having knowledge, as being correct representations*³ ».
 - 5 En se penchant sur le cas le plus significatif en la matière, les affaires d'accidents de personnes où les plaignants ont recours à des films médico-légaux, un juriste, Pierre R. Paradis, a reconstitué l'évolution des règles d'acceptation et de présentation, en audience, de documents filmiques⁴ et définit ainsi les précautions particulières qui devaient être prises :
 - 6 **Procédure pour authentifier le film :**
 - Garantie de l'authenticité.
 - Identification de ce qui figure à l'image.
 - Exactitude des faits rapportés.
 - Conformité de la vitesse de l'enregistrement et de la projection.
 - Liberté d'appréciation par la cour de la recevabilité du film comme preuve.
 - Conditions de projection du film avant le procès.
 - Projection Best Evidence Rule. Notice to the Opposing Party. Enticement. Continuity of Film. Continuity of Action.*
 - Cumulative Evidence.*
 - Weight.*
 - Hearsay.*
 - Gruesomeness.*
 - Uses.*
 - Tactics.*
 - 7 Il s'avère en général préférable que la prise de vues ait été faite par un professionnel, mais ce n'est pas une obligation. En revanche, il est impératif que son auteur puisse être présent à l'audience pour témoigner (*Authenticating Witness*) ou, à défaut, toute personne ayant assisté au tournage : dans ce cas, il faut donner le nom de la personne, le type de caméra utilisée, les circonstances dans lesquelles la vue a été prise, et certifier que « *the pictures were a true and correct likeness of the things he saw at the time they were taken*⁵ ». Pierre Paradis imagine ainsi le questionnaire modèle garantissant la recevabilité d'un film comme preuve :
 - 8 « – Did you take these rolls of film, which I now hand you, marked Defendant's Exhibit 12 and Defendant's Exhibit 13 ?
 - Yes.
 - Would you tell us when and where you took them ?

- I took them at various intervals on June 26 and 27 of this year at the site of the new Bedrock Medical Center construction.
- And what did you take these pictures of ?
- I photographed Mr Frederick Flintstone performing various odd jobs.
- That's the man sitting on your left at the plaintiff's table ?
- Yes.
- Have you seen these films projected ?
- I have.
- Do they accurately represent the activities of Mr Flintstone which you observed on June 26 and 27 ?
- Yes. They do⁶. »

- 9 L'affirmation par un témoin de l'authenticité de l'origine des images présentées est déterminante. Elle dépend de l'examen des bobines acheminées au tribunal, pour permettre, le cas échéant, de déterminer si, dans la chaîne qui va du développement du négatif au tirage d'une ou plusieurs copies de diffusion, des modifications sont intervenues. D'autres paramètres, internes au film lui-même, entrent également en jeu : il convient ainsi de porter attention à tout ce qui, dans la prise de vues, peut modifier la physionomie des personnages (échelle des plans), le rythme de leur pas (vitesse de déroulement de la pellicule dans la caméra ou usage de travellings), la continuité d'une action dans laquelle ils sont impliqués (ellipses, raccords). Bien entendu, les magistrats sont conscients que la technique cinématographique altère la qualité des êtres ou des objets représentés : un gros plan de visage, projeté sur un écran large, exprimera des sentiments, des attitudes, de manière plus accentuée ou visible⁷.
- 10 La police de Chesterfield, qui essayait en 1936 d'obtenir des preuves par l'image de trafics opérés dans la rue par des *bookmakers*, installa une caméra cachée dans une voiture pour prendre sur le fait les contrevenants. Invité à réagir sur l'intérêt de cette nouvelle technique utilisée par leurs collègues américains, Scotland Yard « *said they had considered the idea but discarded it as impractical. There certainly would appear to be many technical snags. If the police-car is travelling at high speed, the vibration would almost certainly reduce the picture to a blur. And who will check the camera speed ? The most innocuous driving looks dangerous when the camera is turning slow⁸ !* ». En revanche, la caméra n'offre aucune difficulté de lecture lorsqu'elle surveille des personnes à leur insu et qu'elle contribue à leur identification : le FBI eut ainsi recours à des caméras cachées pour espionner l'ambassade allemande à Washington avant le début de la Deuxième Guerre mondiale. À partir des images saisies, il « *examined the films to obtain automobile licences, peculiarities of dress and other possible leads* ». Gardée secrète, l'information fut révélée peu avant la sortie en salles d'un film d'espionnage sur l'infiltration d'agents nazis aux États-Unis, *La Maison sur la 92^e Rue* (*House on 92nd Street*, Henry Hathaway, 1945)⁹.
- 11 Ajoutés les uns aux autres, les divers cas repérés par Paradis ont abouti à une sorte de jurisprudence, généralement fondée sur la constatation que le film ne doit pas être une « preuve redondante » et que, par le mouvement qui le caractérise, il apporte quelque chose de plus qu'une image fixe : « En règle générale [...], les films [...] sont admis comme pièces à conviction, à la discrétion du tribunal, lorsqu'ils concernent directement les débats et constituent une reproduction précise de personnes et d'objets dont les témoins ont fait état verbalement devant les jurés. »
- 12 Il n'est pas étonnant que ce soit un cinéaste allemand, Fritz Lang, qui, après avoir fui le nazisme et s'être installé à Los Angeles, mette en scène le premier cette nouvelle

jurisprudence. Contraint de composer avec un système de production dominé par les *majors*, des studios peu enclins à lui laisser la liberté de conception et de fabrication de ses films dont il jouissait en Allemagne, il avait découvert, dans les cartons de la Metro-Goldwyn-Mayer, un synopsis de quatre feuillets écrits par Norman Krasna¹⁰. Intitulé *The Mob Rule (La Loi de la foule)*, il évoquait une affaire de lynchage. Il choisit d'en proposer l'adaptation à Bartlett Cormack, un scénariste qui avait travaillé avec Cecil B. DeMille et Will Rogers et s'était fait connaître par une pièce de théâtre sur la pègre intitulée *The Racket* (1928), interdite pendant deux ans de représentation à Chicago.

- 13 Lang voulait raconter l'histoire du lynchage d'un Noir accusé du viol d'une femme blanche. La MGM refusant de confier le rôle principal à un comédien afro-américain, pour ne pas froisser les États du Sud, ce sera un homme blanc, un citoyen américain ordinaire, Joe Wilson, qui sera le héros du film. Injustement accusé de kidnapping, poursuivi par une foule haineuse jusque dans la prison où il est enfermé, ce dernier fait croire qu'il est mort dans l'incendie provoqué par les manifestants, alors qu'il a réussi à en sortir. Ivre de vengeance, il laisse ses bourreaux comparaître pour meurtre devant un tribunal. Ceux-ci, pour nier toute responsabilité, affirment qu'ils n'étaient pas présents sur les lieux du lynchage. Ils sont alors confrontés à la projection d'images d'actualités, saisies lors du lynchage, qui démontrent non seulement qu'ils étaient bien là, mais qu'ils ont contribué à divers titres à la mise à feu de la prison.
- 14 Avec ce premier sujet américain, intitulé *The Mob*, puis *Mob Rule* et enfin *Fury*, Lang affrontait, bien avant leur véritable mise à l'épreuve, deux des enjeux majeurs de la future couverture cinématographique de la Deuxième Guerre mondiale : le compte rendu filmique de la violence et la reconnaissance juridique de l'image comme preuve.
- 15 Il était arrivé à Hollywood au moment où se renforçait le contrôle des films mis en place par la profession elle-même, après les polémiques suscitées par des films violents ou sexuellement explicites¹¹. Le Bureau des relations avec les studios, devenu en 1934 le "Production code administration", se trouve désormais placé sous la responsabilité de Joseph Breen, un conservateur d'origine irlandaise. Tous les scénarios devaient être soumis à ce dernier, la violation du code pouvant aller jusqu'à la sanction d'une amende de 25 000 dollars. Le texte du script de *Furie* suscite ainsi l'envoi d'une lettre de cinq pages de Breen à Louis B. Mayer, le patron de la MGM, où il expose, entre autres : « Les scènes montrant la violence de la foule devant la prison, qui aboutit à la destruction complète de celle-ci par le feu et, en particulier, à l'embrasement de Joe, sont, à notre avis, nettement trop réalistes et doivent être atténuées¹². » Or l'inspiration de cette scène est directement tirée du livre d'Arthur F. Raper, écrit en 1933, *The Tragedy of lynching*¹³. Cette étude, effectuée dans le cadre d'une commission d'enquête sur la pratique du lynchage dans le sud des États-Unis, montrait que, sur cent Noirs lynchés, un tiers des victimes étaient innocentes des faits qui leur étaient imputés et que, dans la moitié des cas, la police avait activement participé à leur exécution. Parmi les affaires évoquées figurait celle qui eut lieu à Marion, en Floride, et à laquelle assista un journaliste du *News-Press* muni d'un appareil photo. Celui-ci avait pris une suite de clichés montrant le rassemblement de la foule autour de la victime noire, enchaînée, déjà brutalisée, et la longue marche d'une heure et demie imposée jusqu'au bâtiment d'école où son supplice devait avoir lieu. Quand le Noir s'inquiéta auprès de ses assaillants du sort qu'ils avaient l'intention de lui faire subir, le leader lui répondit : « Well, nigger, we're going to burn you. » Raper raconte alors comment les photographies prises par le journaliste furent détruites :

- 16 « The News-Press photographer's collection included pictures of the mob around the building, and of the two men on the roof pulling the Negro after them. Then the "man in the red coat" saw him, rushed angrily at him, called for some men to assist, and they seized the camera. The rolls inside were destroyed, and the photographer had difficulty in getting them not to smash the camera itself. Several pictures were made by the photographers, however, showing the fire in progress¹⁴. »
- 17 Comme le montre la présence d'une note de six feuillets dactylographiés portant le même titre que le livre de Raper dans les archives du cinéaste, Lang eut entre les mains les pages consacrées au récit de ce lynchage¹⁵. Pour filmer, sous la forme d'un reportage, l'incendie de la prison où Joe Wilson est enfermé, le réalisateur pensa d'abord mettre en scène trois techniciens : un chef opérateur, situé sur le balcon qui fait face à la prison et censé tourner des plans fixes saisis dans un axe frontal ; un premier assistant, muni d'une caméra légère Bell & Howell, chargé de suivre les mouvements de la foule ; un second assistant, prenant des photographies instantanées proches des acteurs du drame. Après quelques hésitations, comme le révèlent les corrections apportées par Lang au découpage de la séquence lors du tournage, seule la caméra principale des actualités cinématographiques sera finalement mise en place et en scène¹⁶. Étant donné que celle-ci est installée avant même que l'événement ne se déroule et que la place qu'elle occupe a été choisie pour assurer la couverture la plus large de ce qui va se passer, on pourrait considérer que les images ainsi saisies embrassent la réalité de l'événement dans toute son amplitude, sans qu'un point de vue vienne en altérer la trame. Pourtant, une fois projetées au procès, elles seront précisément accompagnées des plans correspondant à ce qu'auraient pu faire le premier assistant et le photographe.
- 18 Lang était bien conscient qu'un seul axe et une seule distance focale ne peuvent suffire à la captation d'un événement, même prévisible, préparé, prémédité comme l'était ce lynchage. Les images ajoutées au montage correspondent en fait à la version audiovisuelle de ce qu'aurait pu être le témoignage de Joe s'il avait décidé d'assister au procès de ses assaillants. Pour la plupart, elles dépendent d'axes de prise de vues du lynchage qui ne peuvent être que ceux, subjectifs, du champ de vision du condamné, depuis la fenêtre de sa prison : « Qui à ce moment voit la scène sous cet angle ? », s'interroge Jean Douchet¹⁷. « Joe, dans sa cellule. L'évidence éclate. Ces huit plans d'actualités ne sont que la projection des traces mémorisées du vécu émotionnel de Joe pendant son lynchage. Ce sont des éclairs de vision d'autant mieux gravés qu'ils ont été saisis dans un état d'extrême tension¹⁸. » Réapparaissant chez ses frères, qui le croyaient mort, Joe leur dit : « Savez-vous où j'ai passé la journée ? Au cinéma. À regarder les actualités pour savoir comment on m'a brûlé vif. Je les ai revues dix fois, peut-être vingt, encore et encore, je ne sais pas combien de fois. La salle était comble. Ils adoraient. Quel bonheur de voir un homme se faire incendier ! »
- 19 La mort programmée n'est donc pas suffisante. Sa vision doit constituer un spectacle morbide. L'histoire des lynchages s'est en effet toujours accompagnée de cette dimension de jouissance, « la foule, toujours présente, posant, radieuse ou indifférente, aux pieds des pendus, satisfaite du devoir accompli. Chasseurs à visage découvert, sûrs de leur impunité. [...] Une fête sauvage pour les Blancs du Sud, soudés dans leur peur et leur haine du "nègre" nouvellement émancipé. Ils en emportent parfois des souvenirs : des photos, une poignée de cheveux, une phalange, un lambeau de peau prélevé sur leur trophée. Une conception de la loi où le racisme se double de sadisme et de cruauté », écrit Anne Chaon¹⁹. En s'intéressant à la vision subjective qu'un individu peut avoir de sa

propre situation, puis en scrutant les réactions du public qui reçoit ces images, Lang ne mettait pas en avant la valeur factuelle du reportage d'actualités, mais la construction sociale qui le structure.

- 20 Le cinéaste avait beaucoup réfléchi, dans les années 1920, au statut de vérité du langage cinématographique. Commentant ce que son producteur, Erich Pommer, lui avait alors dit (« Il faut raconter une histoire avec ta caméra. Donc, il faut que tu connaisses la caméra et ce qu'elle peut faire. »), il rapporte : « Je dis toujours à mon caméraman : "Je ne veux pas de jolie photo – rien d'artistique – je veux de la photo d'actualités." Car je pense que les films sérieux qui décrivent les gens d'aujourd'hui devraient être les documentaires de leur temps. C'est la seule façon, me semble-t-il, d'atteindre une certaine qualité de vérité au cinéma. En ce sens, *Furie* est un documentaire. *M* est un documentaire²⁰. »
- 21 À la première idée novatrice de *Furie* – la représentation d'une atrocité et le "spectacle" qu'elle peut constituer – s'ajoute une seconde : concrétiser la manière dont des images peuvent être montrées comme preuves lors du déroulement d'un procès. Si la MGM avait produit à contre-cœur ce premier film américain de Lang²¹, le réalisateur avait néanmoins bénéficié du grand professionnalisme du studio. Il disposait donc d'un dossier conséquent, intitulé "*Corpus Delicti Reference Cases*", rassemblé par Morris Lavine²², de plusieurs documents sur la législation américaine concernant des crimes spécifiques et d'une copie du modèle de "Bill of Indictment", qui lui avaient permis d'étayer solidement sa démonstration. Il y avait ajouté sa propre connaissance du rôle des médias, la puissance respective de l'image et de la parole dans le langage cinématographique. D'où l'importance du recours à l'"arrêt sur image" ("*stop action*"), déterminant car il qualifie en quelque sorte le registre probatoire retenu par la cour : il s'agit de mettre les accusés face à face avec la jouissance de leur forfait, leur propre image ayant été enregistrée à leur insu, par un tiers non impliqué dans l'affaire jugée, une équipe de reporters d'actualités. Juridiquement, la valeur de ce face-à-face vient de la contradiction qu'il fait surgir dans le récit fourni par les accusés devant la cour : il semble bien que ceux-ci aient menti, puisque l'actualité manifeste leur présence active le soir du lynchage. La projection en audience substitue donc au spectacle de la vision du lynché – sur le moment, ou plus tard, dans les salles de cinéma – celui de l'attitude criminelle et satisfaite des lyncheurs. La réaction de consternation des accusés lors de la projection atteste l'effet produit par un tel dispositif :
- 22 *Le projecteur est installé devant la porte d'entrée de la salle du tribunal, exactement dans l'axe opposé où se tient le président du tribunal.*
 Le président : Dégagez la porte. Je mets de nouveau en garde les spectateurs contre toute démonstration. Au moindre signe de désordre, je ferai évacuer la salle. L'avocat général : Nous sommes prêts, votre honneur. Le président : Commencez. L'avocat général : Sous la condition, posée par l'avocat de la défense, que ce film est bien un enregistrement authentique, pris à Strand, par un caméraman du nom de Ted Fitzgerald, dans le cadre de son travail en tant que reporter d'actualités, je présente ce document comme preuve "A". Faites l'obscurité, s'il vous plaît. Démarrez la projection. Accusé n° 1. Kirby Dawson qui, selon son témoignage, se trouvait à Green Light pendant l'accomplissement du crime. Dawson est tourné vers l'écran et se voit à la tête des hommes qui tentent d'enfoncer la porte de la prison. On le voit ensuite sous une des fenêtres en train de verser un bidon d'essence sur une pile de combustibles divers.
 L'avocat général : Arrêt sur image. Accusé n° 2. Madame Sally Humphrey qui, selon son témoignage, se trouvait à l'heure du crime avec son fiancé dans une ferme. Nous la

reconnaissons grâce à cet arrêt sur image. Voici le premier brandon qui a embrasé la prison de Joseph Wilson. Les pompiers ont tenté d'intervenir, mais se sont fait attaquer. Pendant ce temps, l'accusé Frederick Garrett, "paisiblement" armé d'une hache, réduisait à néant leurs efforts pour sauver la vie d'un innocent. Cet arrêt sur image... Sally Humphrey : Non, non, ce n'est pas vrai.

Elle s'évanouit. La salle est évacuée.

- 23 Grâce à son expérience de cinéaste, Lang a réussi à montrer, à l'intérieur d'une fiction, qu'un film d'actualité ne peut constituer une preuve "objective", mais qu'il procède toujours d'un point de vue qui l'assimile à un témoignage. Une fois vérifiés les critères d'honnêteté et d'authenticité, il prendra toute sa force au cœur des débats judiciaires, dans le croisement des regards et la confrontation des points de vue que sa projection organise à l'audience.
- 24 C'est précisément ce qu'un autre cinéaste, Stanley Kramer, a voulu montrer dans *Jugement à Nuremberg*, en mettant en scène l'audience du 29 novembre 1945 du Tribunal militaire international (TMI) réuni à Nuremberg. Ce jour-là, les Américains avaient présenté comme preuve un film de montage sur les images qu'ils avaient tournées dans les camps nazis au moment de leur ouverture ou de leur libération.
- 25 L'une des difficultés du TMI avait résidé dans les réponses à apporter à une série de questions complexes : comment dégager les responsabilités propres à chacun des accusés ? Comment distinguer ce qui relève de la décision et de l'exécution au plus haut niveau d'une politique comme la concentration et l'extermination, et ce qui se situe à un niveau plus administratif, dans une chaîne de commandement où la part laissée à l'initiative est faible, conduisant ainsi certains à se réfugier derrière la formule « *Befehl ist Befehl* » (« Un ordre est un ordre ») ? Comment, enfin, évoquer à l'audience dans son entièreté une "Solution finale" dont les principaux décideurs, Hitler et Himmler, n'étaient pas sur les bancs des accusés ? Fallait-il limiter la présentation de cette politique aux éléments directement imputables aux prévenus ? Comment éviter le glissement de l'établissement direct ou indirect d'une responsabilité vers la simple charge de dénégaration de la connaissance des crimes commis ? À ces interrogations s'ajoute celle de la légitimité des juges, forcément distincte de leur position de vainqueur.
- 26 Après avoir montré un décret, signé de Hitler, stipulant que "toutes les personnes accusées ou suspectées de désordre ou de résistance seront arrêtées secrètement, sans que leurs proches en soient informés et sans procédure judiciaire, et envoyées en camp de concentration", l'avocat général Lawson, interprété par Richard Widmark, présente une série d'ordres issus de ce décret, signés par chacun des accusés, et qui aboutirent à l'arrestation de centaines de personnes et à leur déportation en camp. Ces décisions, politiques, n'avaient pu revêtir une forme légale qu'avec l'assentiment d'un certain nombre de magistrats, si ce n'est l'ensemble du corps des hommes de loi. C'est à ce moment précis que le major Rabbins demande à la cour l'autorisation que Lawson se présente devant elle en tant que témoin, ce qu'accepte le président (interprété par Spencer Tracy).
- 27 Avant même que Lawson ne change de côté pour se mettre à la barre des témoins et prêter serment, des volets sont tirés pour faire apparaître un écran et un projectionniste se met en place. Rabbins interroge alors Lawson sur ses responsabilités pendant la guerre. Ce dernier rappelle qu'il fut officier de l'armée d'active en 1945 et qu'il commandait les troupes qui ont libéré les camps de concentration. Présent à Dachau, à Belsen, il a assisté au tournage des images qui vont être projetées. Lançant lui-même l'ordre de commencer

la projection, Lawson commente d'abord une carte montrant le nombre ainsi que la situation géographique des camps de concentration sous le Troisième Reich. Il s'agit en fait du début des *Camps de concentration nazis* – le documentaire que les Américains avaient présenté à l'audience du 29 novembre – et la suite des images sera entièrement extraite de ce film. C'est une sorte d'adaptation du dispositif de présentation et de médiation d'une preuve cinématographique inauguré par le TMI. En 1945, cette projection n'avait pas seulement servi à observer de près les réactions des accusés : elle était aussi un moyen, pour l'accusation, de se protéger d'une confrontation directe à ces images. La circulation des regards s'organisa de manière triangulaire, entre la cour, l'écran et les accusés, dont les visages sortaient de la pénombre grâce aux néons qui avaient été installés au-dessus d'eux.

- 28 Kramer s'était limité à faire quelques plans d'extérieur à Nuremberg. Pour des raisons pratiques, il avait reconstitué en studio la salle du tribunal. Il disposait donc d'un espace modulable qui, en lui permettant d'optimiser les axes de prise de vues, rendait visibles, pour les spectateurs, les réactions de l'ensemble des protagonistes présents, tout en gardant la liberté de la fiction²³. Sa mise en scène procède donc de choix qui n'empêchent en rien le souci de se tenir au plus près de l'événement. Ainsi, la double identité de Lawson fait-elle référence aux deux personnes mentionnées dans les affidavits des *Camps de concentration nazis* : Robert H. Jackson (procureur général), George Stevens (officier responsable des images tournées dans les camps nazis). Il faudrait y ajouter une troisième, correspondant à la responsabilité de Lawson dans la libération ou l'ouverture des camps : Eisenhower, également mentionné dans les affidavits. Ceux-ci, au lieu d'apparaître sous la seule forme écrite dans le générique des images présentées, sont cités par Lawson lui-même, quand il prête serment. Mann et Kramer ont simplifié la procédure, sans en altérer le sens. Dans la jurisprudence américaine, comme nous l'avons précisé ci-dessus, les premières utilisations d'images animées comme preuves nécessitaient la comparution, à l'audience, de l'*authenticating witness*, en l'occurrence celui qui était responsable des images tournées sur la scène du crime ou du fait divers. De même, il convenait que le recours au film se fasse de manière non redondante par rapport aux documents écrits, toujours qualifiés en priorité comme preuves. Ceux montrés et commentés par Lawson ont une double fonction : indiquer clairement la chaîne de décision de la déportation, puis permettre l'incrimination individuelle des accusés.
- 29 Cette séquence est construite, dans un montage alterné, autour des réactions de la salle à la montée dramatique du récit proposé. Au début, le metteur en scène montre successivement le président de la cour, l'accusé principal, Ernst Janning (Burt Lancaster), l'avocat de la défense (Maximilian Schell). Un plan donne ensuite l'impression que la caméra va provoquer une réaction chez Janning : alors qu'il a la tête baissée, il la relève et se tourne vers l'écran pour fixer les atrocités qui y sont montrées. Au plus fort des images d'archives, c'est alors le président qui est l'objet de toutes les attentions : celui-ci est bien dans son rôle, du moins dans la tradition de *common law* qui fait de lui une sorte d'arbitre, de médiateur. Très concentré et impassible au début, comme s'il gardait ses impressions de spectateur pour lui, il se laisse progressivement gagner par l'émotion et c'est lui qui, maintenant, dans un mouvement inverse de celui de Janning, baisse la tête. Un lent travelling circulaire établit une sorte de circulation des regards entre le procureur et lui, dans un espace qui n'est plus ouvert à la confrontation des parties, mais qui marque un repli dans l'intimité d'une conviction partagée. Après ce bref moment, un mouvement de travelling avant rapide sur le président lui permet d'occuper à nouveau, symboliquement,

la place centrale. Dans une valeur de plan égale, Janning apparaît à nouveau tête baissée avant d'être attiré presque magnétiquement par l'écran.

- 30 À ces effets purement visuels s'ajoute le commentaire de Lawson, qui court sur toute la durée des images. Inscrit naturellement dans le cadre des débats du procès, où la parole domine, il installe cependant un autre mode d'écoute de la salle. Il peut en effet tantôt se situer en-dessous de l'image, comme un fonds sonore qui permet de se concentrer sur ce que l'on voit tout en se laissant porter par le bruit de la voix, tantôt au contraire être au premier plan, en sortant le spectateur de la torpeur de la projection et en lui imposant une parole d'autorité bien plus efficace que la rhétorique judiciaire habituelle. Ce *magister* est d'autant mieux accepté quand les images sont difficiles à regarder, et qu'elles sont relayées par des échanges tempérant leur violence frontale.
- 31 Dans la temporalité du procès, la projection des images constitue ainsi une sorte d'obstacle que l'ensemble des participants doit franchir pour que justice se fasse. L'image ne précipite pas une lecture superficielle de l'acte criminel, en le rendant visible, voire transparent. En passant par le prétoire, en étant soumise à l'épreuve d'un débat public et contradictoire, puis en retournant ainsi transformée vers l'extérieur, grâce au filmage du procès, elle crée une chaîne de connaissance et de perception qui excède la seule dimension factuelle des événements jugés. Cet héritage de Nuremberg est certainement la meilleure réponse à apporter à tous les discours paresseux sur le mensonge ou le spectacle qui menacerait les sociétés contemporaines médiatisées. Il faut se réjouir que, dans ce domaine également, le magistrat puisse exercer une régulation salutaire.

NOTES

1. Austin ABBOTT, *A Brief on the Modes of proving the Facts most frequently in issue or collaterally in question on the Trial of Civil or Criminal Cases*, Rochester, The Lawyers' Cooperative Publishing Company, 1901, p. 266.

2. Richard LEAKENEDY, *Trial Evidence*, Kansas City, Vernon Law Book Co., 1935, p. 190-191. Cette catégorie probatoire n'est pas sans rappeler l'idée de preuve pleine, « nécessaire et indubitable » établie en France sous l'Ancien Régime : « La première preuve, rappelle Christian Biet, est le fait notoire (*notorium facti*) perceptible par les organes des sens : le fait notoire évident est la meilleure des preuves, la *probatio probatissima*, et permet de connaître la vérité sur le crime. Grâce à elle, le juge n'a pas besoin de démonstration », *Droit et littérature sous l'Ancien Régime : le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. Lumière classique, 2002.

3. R. L. KENNEDY, *Trial Evidence*, *op. cit.*, p. 192-194.

4. Pierre R. PARADIS, "The Celluloid Witness", *University of Colorado Law Review*, 37, 1965, p. 235-268.

5. *Ibid.*, p. 237.

6. *Ibid.*, p. 239.

7. Dans son livre, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 25), Peter BURKE cite la remarque du critique d'art John Ruskin qui pense que la preuve photographique « présente un grand intérêt si l'on sait comment la contre-interroger ». Lire Paul HUGHES, "The Evaluation of Film as Evidence", in Paul SMITH (dir.), *The Historian and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 49-79.

8. "Police use Cine-Camera to Convict Speedsters", *World Film News*, May 1936, repris dans Don MACPHERSON, *British Cinema. Traditions of Independence*, Londres, BFI Publishing, 1980, p. 125.
9. "FBI Filmed Nazis With A Telephoto", *The New York Times*, 13 sept. 1945. C'est grâce à la mise en place systématique de caméras de surveillance à Londres que les auteurs des attentats commis les 7 et 21 juillet 2005 ont pu être identifiés rapidement.
10. Norman Krasna, né en 1909, était sous contrat avec la MGM en tant que scénariste et producteur.
11. Sur le fonctionnement du code, lire Richard MALTBY "The Production Code and the Hays Office", in Tino BALIO (dir.), *Grand Design : Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, New York, Charles Scribner's Son, 1993.
12. "Dossier Fury" (Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles), cité par Rolf AURICH, Wolfgang JACOBSEN et Cornelius SCHNAUBER (dir.), *Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente*, Berlin, Jovis, 2001, p. 251.
13. L'ouvrage de Raper a été réédité en 1970 chez Dover Publication, New York.
14. "The Tragedy of Lynching", Archives Fritz Lang, Bibliothèque du film (BiFi), Paris.
15. Peut-être eut-il aussi connaissance de la nouvelle que William Faulkner avait fait paraître en 1931 dans *Scribner's Magazine*, intitulée *Dry September* (Septembre ardent), récit des heures qui précèdent et qui suivent un lynchage. Cette nouvelle a été publiée en France dans *Treize Histoires*, traduit par R. N. Raimbault et Ch. P. Vorce avec la collaboration de M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1939, rééd. coll. Folio, 1991).
16. Dossiers 2 752, 2 751, 91, Archives Lang, BiFi, Paris.
17. Jean DOUCHET, "Dix-sept plans", in Raymond BELLOUR (dir.), *Le Cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, p. 200-232.
18. *Ibid.*, p. 228-229.
19. *Le Monde diplomatique*, juin 2000, n° 555, p. 24. Lire également James ALLEN, Hilton ALS, John LEWIS, Leon F. LITWACK (dir.), *Without sanctuary : lynching photography in America*, Santa Fe, New Mexico, Twin Palms, 2000. Dans la préface, J. Allen expose que *Without Sanctuary* « is a photo document of proof, an unearthing of crimes, of collective mass murder, of mass memory graves excavated from the American conscience ».
20. *Fritz Lang en Amérique*, entretien avec Peter Bogdanovitch, Paris, Cahiers du cinéma, 1990 (1^{re} éd., 1969), p. 18-19.
21. « La MGM n'avait invité personne d'important à la première du film [...]. Lang avait pu suivre une grande partie du montage, avant qu'on ne lui interdise de revoir le film avant la première. Le studio fut stupéfait par l'accueil enthousiaste », Lotte EISNER, *Fritz Lang*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984, p. 223.
22. Morris Lavine travaillait pour la MGM en tant que spécialiste des affaires judiciaires. Il avait déjà participé en 1933 à l'écriture d'un film "de prison", *Day of Reckoning* (Charles Brabin).
23. « We took some measurements and carefully recreated it on the soundstage in Hollywood, although we finally had to scale down some of the dimensions for the involved camera movements », explique Stanley Kramer cité par Donald SPOTO, *Stanley Kramer, Film Maker*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1978, p. 229.

AUTEUR

CHRISTIAN DELAGE

Université Paris VIII-EHESS